

Zur Materialität des Lichtbildes

NIKOLAUS KRATZER

Abstract

Fotografien scheinen die Welt authentischer darzustellen, als dies bei Gemälden oder Skulpturen der Fall ist. Dabei kommt der indexikalischen Beziehung zwischen Dargestelltem und Lichtbild entscheidende Bedeutung zu. Eine postmodernistisch orientierte Diskursforschung bemühte sich in den letzten Jahrzehnten darum, die vermeintliche fotografische Unmittelbarkeit als Schein zu entpuppen und durch Analysen zu Entstehungskontexten und Produktionsbedingungen zu revidieren. Formale Analysen und Fragen der Materialität rückten dadurch in den Hintergrund. Parallel zu Entwicklungen im Bereich der Forschung sehen sich Museen der Problematik ausgesetzt, Fotografien aufgrund ihrer Materialempfindlichkeit nur bedingt und ausschließlich „auf Zeit“ ausstellen zu können. Dementsprechend stellt sich auch auf musealer Ebene die Frage, welche Bedeutung die Materialität von fotografischem Material hat. Was geschieht, wenn Fotografien durch Reproduktionen ersetzt werden, um eine langfristige Repräsentation in Ausstellungsräumen zu gewähren? Stellen nicht Objektforschung und die Vermittlung materieller Kultur zentrale Aufgaben einer jeden Sammlung dar? Welche Strategien können Museen anwenden, um einerseits Objekte in den Vordergrund zu stellen, gleichzeitig auf deren materielle Besonderheiten einzugehen und überdies maßgebliche Kontexte zu berücksichtigen? Muss man sich bei musealen Präsentationen zwischen ästhetischer Wirkung und Rekontextualisierung entscheiden? Am Beispiel zweier fotografischer Werkkonvolute aus den Landessammlungen Niederösterreich werden diese Fragen ausführlich erörtert. Ausgangspunkt für die grundsätzliche Befassung mit der Materialität des Lichtbildes war das Dissertationsvorhaben des Autors, das sich mit den Bezügen zwischen impressionistischen Gemälden und Fotografien des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt. Der Vergleich widmet sich nicht zuletzt den unterschiedlichen Oberflächen- und Materialqualitäten der vielfältigen fotografischen Techniken.

Fotografie und Naturwissenschaft

Im Bereich der Naturwissenschaften lassen sich mit Hilfe des fotografischen Verfahrens Phänomene, Objekte oder Organismen sichtbar machen, die sich der Wahrnehmung mit bloßem Auge gemeinhin entziehen. Dabei gilt es zu beachten, dass Fotografien fallweise vom realen Erscheinungsbild des Motivs abweichen. Wenn Abbildungen einen Erkenntnisgewinn befördern sollen, müssen daher Störungen, Interferenzen, Verzerrungen und andere Mängel in die Analyse ebenso miteinbezogen werden wie die Bedingungen des Visualisierungsprozesses an sich. Dieser Reflexionsschritt stellt nicht nur in den Naturwissenschaften einen entscheidenden Faktor im Umgang mit Fotografien dar. Das fotografische Verfahren kann in verschiedensten Zusammenhängen einerseits als vermittelndes Medium und andererseits als Instrument der Blendung und Täuschung eingesetzt werden. Aufgrund der für Fotografien charakteristischen Äquivalenz zwischen Darstellung und Dargestelltem suggerieren fotografische Bilder Authentizität, obgleich sie gestellt, manipuliert oder bearbeitet sein können. In diesem Zusammenhang bemerkte Terry Barrett: „Our cultural tendency, however, is to see photographs as mirrors, or windows, or ‚the way it was‘, or as mere mechanical transcriptions unencumbered by knowledge and values“ (BARRETT 1985, 62). Diese „kulturelle Tendenz“ zur Gleich-

setzung von Gegenstand und Abbild führt laut Barrett dazu, dass die Frage der Autorenschaft in den Hintergrund rückt: „An understanding of the differences between the picture and the reality from which it was made is essential to understanding the photograph. When these distinctions are ignored, the photographer drops out, the photograph becomes transparent, and the viewer is led to mistake the photograph for a real-world object or event rather than considering it as a picture made by a photographer“ (BARRETT 1985, 62).

Materialität als Streitfrage

Neben den Bedingungen des Herstellungsprozesses ist auch der Präsentationsmodus entscheidend für die Rezeption. Zeitungen, Fotoalben, Ausstellungsräume, wissenschaftliche Publikationen und Werbeflächen konstituieren jeweils unterschiedliche Kontexte, die spezifische Bedeutungen vermitteln. Beatrix Heintze verweist aus dem Blickwinkel der Ethnographie auf dieses bedeutungstiftende Potential des Präsentationszusammenhangs und greift dabei die Metapher des Chamäleons auf, das mit wechselnder Umgebung auch die eigene Erscheinung verändert: „It is the contexts of use and reception that make a photograph into a chameleon, and in my view they do this to a far greater extent than has yet been appreciated. Whereas the taking

of a photograph fixes the broader and narrower context once and for all, the contexts of use and reception have the potential to change an unlimited number of times" (HEINTZE 1990, 132). Der vorliegende Beitrag befasst sich nun ausschließlich mit Fotografien, die von Kunstmuseen gesammelt oder präsentiert wurden. Da Museen jedoch ebenso Werke ausstellen, deren ursprünglicher Entstehungskontext nicht im Bereich des Kunstsystems anzusiedeln ist, entspannt sich in der Fotografiethorie seit den 1970er Jahren eine methodische Kontroverse. Vertreter der postmodernistischen Diskursforschung kritisieren an musealen Institutionen, dass Fotografien aus unterschiedlichen Kontexten herausgelöst und in den Ausstellungsraum transferiert werden, um einen neuen Bedeutungszusammenhang zu erzeugen. In Bezug auf eine Ausstellung des *Museum of Modern Art* in New York,¹ die auf formale Analogien zwischen Fotografien und Gemälden des 19. Jahrhunderts verwies, kritisiert etwa Abigail Solomon-Godeau: „Die Geschichte der Fotografie ist ganz maßgeblich die Geschichte ihrer Verwendungsweisen, und gerade die Vielfalt dieser Verwendungsweisen wird hier auf die allumfassende Kategorie der Kunst reduziert" (SOLOMON-GODEAU 2002, 344). Wolfgang Kemp hat sich in seinen berühmten Fotoessays mit diesem Problemzusammenhang auseinandergesetzt und formulierte eine Position, die gleichsam als Antwort auf Solomon-Godeaus Vorwurf gelesen werden kann: „Kunsthistoriker hatte man in dem Moment, da sie sich mit Fotografie zu beschäftigen begannen, im Verdacht, für den Markt und die ewig hungrige Institution Museum ein neues Gut zu sichern" (KEMP 2006, 142 f.). Der postmodernistischen Kritik hält Kemp entgegen, dass Autoren wie Douglas Crimp, Rosalind Krauss, John Tagg oder Abigail Solomon-Godeau eine „Fotogesichte ohne Fotografien" (KEMP 2006, 147) konstituieren. Stattdessen spricht sich Kemp für einen medienreflexiven Ansatz aus, der stets Argument und Bildgegenstand verknüpft (KEMP 2006, 150), um neben historischen Bezügen auch medienspezifische Eigenschaften und die materielle Beschaffenheit der Objekte zu thematisieren. In einer Passage aus dem jüngsten seiner vier Fotoessays konstatierte er: „Wer Fotografien entweder gar nicht braucht oder nur in der unifizierenden Darreichungsform von Reproduktionen in Bilderbüchern kennt, wird nicht auf die Idee kommen, daß die Materialität des Mediums Fotografie von einer großen, aber nicht beliebigen Vielfalt geprägt ist, was ihre Faktur, ihre Trägermedien, die Standards des ‚Abziehens‘ in Bezug auf Format, Durchzeichnung, Tonalität, Farbe angeht" (KEMP 2006, 150).

Fotografie(n) sichtbar machen

Wie können sich museale Institutionen und Kunstsammlungen in diesem Geflecht aus Problematiken und Fragestellungen positionieren? Gilt es, einen Mittelweg zu finden, oder muss man sich entweder für das Objekt oder den Diskurs entscheiden? Kommt der Materialität des Lichtbildes tatsächlich eine dermaßen zentrale Rolle zu, wie Kemp dies behauptet? Können Museen eine aktive Kontextualisierung von Objekten betreiben, ohne ästhetische Erscheinungsqualitäten in den Hintergrund zu rücken?

Im Folgenden soll zunächst aufgezeigt werden, dass selbst museale Institutionen heute in einigen Fällen davon abweichen müssen, die von Wolfgang Kemp angeführten Materialqualitäten auszustellen. Dabei steht diese Entwicklung im Widerspruch zu einer der Kernaufgaben von Museen: Kulturgut soll im Originalzustand für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. So definiert Krzysztof Pomian in seiner Studie zum Ursprung des Museums als kleinsten gemeinsamen Nenner unterschiedlichster Sammlungsgebiete unter anderem das Anliegen, „Gegenstände zusammenzutragen, um sie für das Auge auszustellen" (POMIAN 1998, 14). Kunstsammlungen erreichen die Sichtbarmachung ihrer Objekte zum einen durch die Präsentation des Originals im Ausstellungsraum, zum anderen durch die Reproduktion der Objekte in Ausstellungs- und Sammlungskatalogen, Werkmonographien oder Werkverzeichnissen und schließlich durch digitale Reproduktionen in Datenbanken. Im Vergleich zu traditionellen Medien stellt sich die museale Arbeit mit fotografischen Originalen als wesentlich komplexeres Unterfangen dar: Gemälde und Skulpturen können über lange Zeiträume hinweg präsentiert werden. Man denke etwa an staatliche Gemäldegalerien und Skulpturengärten, die täglich Publikumsmassen anziehen. Fotografien werden zum Teil – ähnlich wie Grafiken und Druckgrafiken oder generell künstlerische Arbeiten auf Papier – nach rund drei Monaten Ausstellungsdauer in Depoträumlichkeiten zurückgebracht, um ihren Licht- und Schadstoffempfindlichkeiten gerecht zu werden und Schadensbildungen zu vermeiden. Damit soll angedeutet werden, dass die Präsentation von fotografischen Originalen – und somit die Sichtbarmachung der Materialität fotografischer Arbeiten – im Museumsbetrieb aus konservatorischen Gründen nur eingeschränkt möglich ist. Einige Sammlungsbestände können entweder überhaupt nicht oder nur mit extremem Aufwand einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. So konstatiert Peter Geimer, dass Louis Jacques Mandé Daguerres „Boulevard du temple" „im Zugriff der Chemie verloschen ist" (GEIMER 2002, 314) und William Henry Fox Talbots berühmtes Buch *The Pencil of Nature* „das Depot nicht mehr verlassen wird" (GEIMER 2002, 314).

Dass Kunstwerke über Reproduktionen vermittelt werden, stellt keine neue Erkenntnis dar. Entscheidend scheint jedoch die Frage, in welchem Ausmaß dies geschieht und

1 Abigail Solomon-Godeaus Kritik galt Peter Galassis Ausstellung „Before Photography" aus dem Jahr 1981.

wie der Betrachter diese Reproduktionen rezipiert. Abb. 1 zeigt eine Skulptur, oder genauer formuliert: man sieht die Reproduktion der Fotografie einer Skulptur. Es handelt sich augenscheinlich um die zweidimensionale Abbildung eines dreidimensionalen Werks, das spezifische plastische Qualitäten und Materialstrukturen aufweist, die in ihrer Authentizität lediglich durch die Betrachtung des realen Kunstwerks erfahrbar sind. Es bedarf zudem keines Kommentars (etwa in Form einer Bildunterschrift, die über Maße und Material informiert), um darzulegen, dass die Größendimension der Reproduktion nicht mit jener des Originals übereinstimmt. Im Gegensatz zu diesem einfachen Beispiel, bei dem das Medium Druck ein anderes Medium (Fotografie) reproduziert, das ein anderes Medium (Skulptur) repräsentiert, werden originale Fotografien in Publikationen und Datenbanken durch Fotografien von Fotografien ersetzt. Damit soll nicht gesagt sein, dass die Oberflächenqualitäten von Fotografien durch Reproduktionen in Katalogen authentischer dargestellt werden, als dies im Bereich der klassischen Skulptur der Fall ist. Aber Fotografien sind, mit Ausnahme der Unikattechniken, per Definition reproduzierbar: Negative, Abzugskopien, Fotoeditionen, Drucke, digital produzierte Fotografien und Bildbearbeitungsprogramme führen zu einer Neubewertung des Verhältnisses zwischen Original und Kopie. Vor diesem Hintergrund kann festgestellt werden, dass eine qualitativ hochwertige Reproduktion einer Schwarz-Weiß-Fotografie einen anderen Rezeptionsprozess bedingt als etwa Fotografien von Skulpturen. Das Reproduktionsmedium legt sich als transparente Folie über das Original und lässt – wenn man so will – mehr vom fotografierten Werk durchscheinen. Einen ähnlichen Effekt spricht Terry Barrett im eingangs erwähnten Zitat an, wenn es heißt: „[] the photographer drops out, the photograph becomes transparent“ (BARRETT 1985, 62).

Es ist ein wesentliches Verdienst der postmodernistischen Kritik, eine Methodik zur Analyse von Kontexten und Verwendungsweisen etabliert zu haben. Gleichzeitig rückte aber das Interesse an Form- und Materialqualitäten in den Hintergrund. Dass Museen nicht nur im Bereich der Publikationen, sondern auch im Ausstellungskontext vermehrt auf Reproduktionen, also Fotografien von Fotografien, zurückgreifen, verstärkt diese Tendenz. Zwei Fallbeispiele aus den Landessammlungen Niederösterreich verdeutlichen, welche Strategien zur Rekontextualisierung Museen verfolgen können. Im selben Atemzug soll jedoch betont werden, welche Bedeutung dem Herstellungsprozess und der Materialität von Lichtbildern in der Vermittlung zukommt. Dabei bleiben drei Fragestellungen für die Analyse zentral: Welchen Einfluss haben fotografische Techniken und die damit verbundene Materialität auf die Interpretation des Werks? Was geschieht, wenn ein Werk im musealen Kontext durch eine Reproduktion ersetzt wird, und welche Problematiken können sich in diesem Zusammenhang ergeben? Und schließlich: Wie können Verwendungsweisen im Muse-



Abb. 1: Elisabeth von Samsonow
„Elektra“, Lindenholz, Polimentvergoldung, 2006-2010
Ausstellungsansicht aus der Dominikanerkirche Krems
© Landessammlungen Niederösterreich, Foto: Christoph Fuchs
Inv.Nr. KS-20840

um sichtbar gemacht werden, und was können Museen dem changierenden Erscheinungsbild des Chamäleons – um die Metapher Beatrix Heintzes erneut aufzugreifen – entgegenzusetzen?

Konservatorische Einschränkungen: die Vergänglichkeit des fotografischen Materials

Das fotografische Werk des österreichischen Künstlers Heinz Cibulka zeichnet sich durch eine strukturelle Besonderheit aus. Bei der umfangreichen Werkgruppe der Bildgedichte werden jeweils vier C-Prints auf einem rechteckigen Karton montiert. Abb. 2 zeigt ein Blatt aus der Serie „Lied für einen Hund“ (1976), die aus insgesamt acht Bildgedichten und einem begleitenden Text besteht. Im Besitz der Landessammlungen befinden sich 44 Originalzyklen (1973–2000) dieser Art. Die Fotografien, in handelsüblicher Technik ausgeführt, weisen zumeist das Standardformat 13 × 18 Zentimeter auf und wurden nicht vom Künstler selbst, sondern in Fotolabors entwickelt. Durch den Rückgriff auf billige Gebrauchskameras und industrielle Massenverfahren ergibt sich eine Verbindung zum Alltag des Betrachters, weil



Abb. 2: Heinz Cibulka
„#112, aus der Serie Lied für einen Hund“, 4 C-Prints auf Karton,
1976 © Landessammlungen Niederösterreich,
Foto: Franziska Schurig, Inv.Nr. KS-21003/10

sich die materielle Qualität der Aufnahmen nicht von privaten Fotografien unterscheidet. Gleichzeitig führen die Bildgedichte bekannte Motive vor Augen. In schnappschusshaften Eindrücken schildert der Autor Begebenheiten des ländlichen Lebens. Die Fotografien sind weder inszeniert noch bearbeitet, und der unmittelbare Kontakt zum Motiv kann als zentrales Gestaltungselement der Bildgedichte angesehen werden. Zwischen den einzelnen Bildern, die durch schmale Fugen optisch voneinander getrennt sind, ergeben sich zum Teil formale und inhaltliche Parallelen. So erinnert in Abb. 2 die Pose des Hundes, der am Rücken liegend die Pfoten von sich streckt, an die erhobenen Arme Jesu im darüber liegenden Bild. Die roten Marmeladenspritzer am weißen Teller im rechten unteren Bild legen wiederum eine Analogie zum Kreuzestod und dem damit verbundenen Blutvergießen nahe. Vor allem sollen die Bildgedichte den Betrachter zu eigenen Assoziationen anregen: Denn erst durch Erinnerungen, Projektionen und Eindrücke, die der Betrachter an die Bilder heranträgt, wird der Rezeptionsprozess vervollständigt. In dieser Hinsicht können die Bildgedichte mit der traditionellen japanischen Gedichtform des Haikus verglichen werden. So konstatiert Jan Ulenbrook, dass der Haiku-Dichter danach trachtet, „mit den wenigen Worten, die ihm die siebzehn Silben des Dreizeilers zugestehen, jene Bilder und Gedankenverbindungen heraufzubeschwören, die durch ihre natürliche Fügung eine in sich geschlossene lyrische Stimmung von einheitlicher Bildkraft zu erzeugen vermögen“ (ULENBROOK 1995, 243). Eine weitere Parallele zum Haiku ergibt sich durch die Darstellung von alltäglichen Naturereignissen, die von tieferen Wahrheiten zeugen und einen Erkenntnisgewinn bewirken

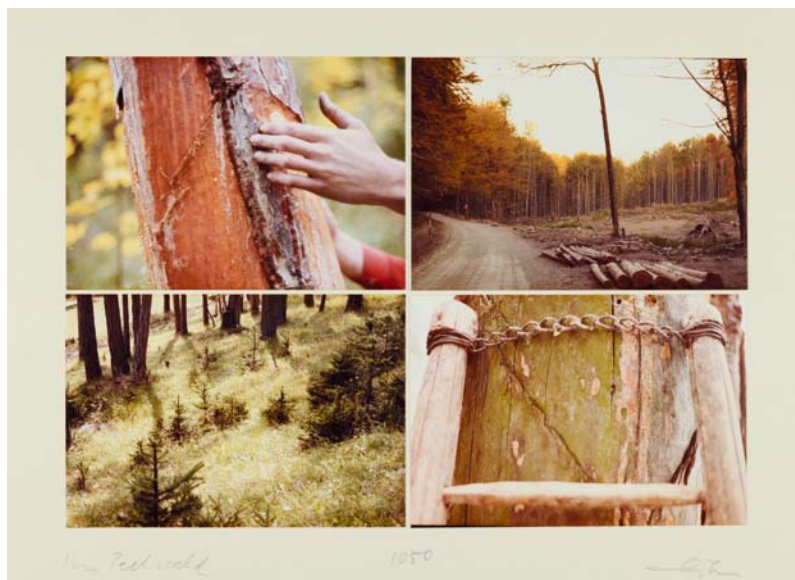


Abb. 3: Heinz Cibulka
„#1050, aus der Serie Pechwald“, 4 C-Prints auf Karton, 1986
© Landessammlungen Niederösterreich,
Foto: Franziska Schurig, Inv.Nr. KS-21013/29

können. So thematisiert auch ein Bildgedicht aus der Serie „Pechwald“ (Abb. 3) den immerwährenden Kreislauf von Leben und Tod, der sich in der permanenten Veränderung der Natur widerspiegelt. Dem Kahlschlag im rechten oberen Bild werden links unten sprießende Jungbäume entgegengesetzt. Es ergibt sich eine eigentümliche Spannung zwischen Darstellungsmodus und Dargestelltem – unter anderem dadurch, dass die gewollt mindere Qualität der industriell ausgearbeiteten Fotografien im Kontrast zur inhaltlichen Tiefe der Bildaussage steht. Durch diesen bewussten Verzicht auf eine zusätzliche Ästhetisierung wird dem Betrachter das Motiv unvermittelt näher gebracht und das Besondere am Alltäglichen betont.

Für die Rezeption der Bildgedichte sind sowohl der technische Herstellungsprozess der Fotografien – wie handelsübliches Format oder eine aus dem alltäglichen Gebrauch bekannte, mindere Bildqualität – als auch die lockere und zumeist nicht akribisch perfektionierte Montage auf den Kartons entscheidend. Der Gesamteindruck der Serien wird durch diese kleinen Variationen wesentlich mitbestimmt. Die Landessammlungen Niederösterreich verfügen über die wohl größte Sammlung an Fotografien Heinz Cibulkas und sind momentan mit der Problematik konfrontiert, keines der originalen Bildgedichte länger als einen Monat ausstellen zu können. Manche Arbeiten können aufgrund des prekären Erhaltungszustandes sogar überhaupt nicht für museale Präsentationen herangezogen werden. Eine Möglichkeit, die Arbeiten dennoch einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, stellen Reproduktionen beziehungsweise sogenannte „Ausstellungskopien“ dar. Dabei muss bedacht werden, dass das momentane Erscheinungsbild der Originale



Abb. 4: Elfriede Mejchar, „Aus der Serie Wienerberger Ziegelöfen“, C-Print, 1979-81
© Landessammlungen Niederösterreich, Foto: Christoph Fuchs, Inv.Nr. KS-19107/2//296

bereits eine Veränderung über die Dauer mehrerer Jahrzehnte durchlief. Zudem stellt sich die Frage, ob die für das Original charakteristische Materialität der Montage in der Reproduktion beibehalten werden kann. Sollen also – um den ursprünglichen Produktionsprozess zu imitieren – vier einzelne Fotoabzüge ausgearbeitet und sodann auf einen Karton aufgeklebt werden? Wäre dies nicht bereits mehr als eine bloße Reproduktion? Oder sollen die vier Fotografien als Giclée-Print auf einem farblich einheitlichen Untergrund reproduziert werden? Der Wegfall der Montage würde in diesem Fall das materielle Erscheinungsbild maßgeblich verändern und somit die Rezeption entscheidend beeinflussen. All diese Fragen werden von Seiten der Landessammlungen Niederösterreich laufend in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler diskutiert. Gleichzeitig ist man bemüht, den Entstehungskontext der gesamten Werkgruppe anhand eines umfangreichen Vorlasses (mit Briefen, Notizen, Zeichnungen, Dichtungen, Reiseunterlagen, Kalendern) zu erschließen, der sich ebenfalls in der Sammlung befindet. Diese Materialien sollen nicht nur der Forschung, sondern auch der Kontextualisierung im Ausstellungszusammenhang dienen.

Cibulkas Bildgedichte exemplifizieren Problematiken, die bei der Anfertigung von sogenannten Ausstellungskopien virulent werden können. Die Frage, ob es sinnvoll erscheint, Kopien anzufertigen und wie diese Reproduktionen

im Detail beschaffen sein sollen, wird jedoch bei jedem Künstler anders zu beantworten sein.

Kontext und Form – ein Widerspruch?

Neben der Bedeutung des Herstellungsprozesses soll abschließend auch das Problem der Kontextbezogenheit fotografischer Aufnahmen diskutiert werden. Solomon-Godeaus Postulat, dass die Fotogeschichte „die Geschichte ihrer Verwendungsweisen“ (SOLOMON-GODEAU 2002, 344) ist und museale Institutionen kontextuelle Bezüge zugunsten formalästhetischer Qualitäten in den Hintergrund rücken, kann am Beispiel eines weiteren Sammlungsbestandes der Landessammlungen Niederösterreich, nämlich der Industriefotografien Elfriede Mejchars, reflektiert werden. Dabei ist das Oscillieren zwischen Auftragsarbeit und künstlerischer Fotografie eines der Charakteristika von Mejchars fotografischem Œuvre. So arbeitete die Fotografin mehr als 35 Jahre lang in der Fotografieabteilung des österreichischen Bundesdenkmalamtes und schuf parallel dazu ein höchst umfangreiches, eigenständiges künstlerisches Werk. Ihre ersten freien, ab 1967 entstandenen Fotografien der Peripherie Wiens (Abb. 4) gelten heute als wichtige Zeitdokumente, die den städtebaulichen Wandel und die Urbanisierung einstmals agrarisch oder industriell genutzter Landstriche vor Augen führen. Serien, denen sich die Künst-



Abb. 5: Elfriede Mejchar „Kühltürme, Fernheizkraftwerk der Stadtwerke Klagenfurt, Kärnten“ (aus der Serie der Industriefotografien), Silbergelatine auf Barytpapier, um 1988
© Landessammlungen Niederösterreich, Foto: Christoph Fuchs, Inv.Nr. KS-19106/3//390

lerin im Rahmen ihrer freien Autorenfotografie widmete, erlangten somit rückwirkend nicht nur kunst-, sondern auch kulturhistorische Bedeutung. Ähnliches gilt für die Gruppe der Industriefotografien, wobei die Ausgangslage in diesem Fall anders gewichtet war. Es handelt sich zunächst um eine Auftragsarbeit für ein zweibändiges Werk über *Baudenkmäler der Technik und Industrie in Österreich*, das in Zusammenarbeit mit dem Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege der Technischen Universität Wien 1984 und 1991 herausgegeben wurde (WEHDORN & GEORGEACOPOL-WINISCHHOFFER 1984; WEHDORN, GEORGEACOPOL-WINISCHHOFFER & ROTH 1991). Sämtliche der darin enthaltenen Bauwerke sind neben einer genauen Baubeschreibung auch durch eine Fotografie dokumentiert. Die ursprünglich für wissenschaftliche Zwecke entstandenen Aufnahmen zählen heute zu den wichtigsten künstlerischen Werken der Fotografin und werden nunmehr vor allem im Kunstkontext rezipiert.

Abb. 5 wurde sowohl im Band I der Industriedenkmäler als auch in einer Kunstmonographie publiziert. Zudem verfügen die Landessammlungen Niederösterreich über das Negativ und originale, von der Künstlerin selbst ausgearbeitete Barytabzüge. Diese Vintageprints weisen formale Qualitäten auf, die Reproduktionen schwer erreichen können. Doch bereits die in den beiden Büchern enthaltenen Bilder unterscheiden sich deutlich. Während die wissenschaftliche Publikation neben der Fotografie eine genaue technische Beschreibung des Bauwerks leistet, stellt die Kunstpublikation bei der Präsentation des Bildes dessen ästhetische Wirkung in den Vordergrund. Im ersten Fall geht es um ein Zusammenspiel aus Text und dazugehöriger Abbildung, die eine informative und exemplifizierende Rolle übernimmt. Im zweiten Beispiel ist nur die Fotografie auf einer Seite abgebildet. Obgleich es sich um Reproduktionen derselben Aufnahme handelt, kommt es zu Abweichungen in der Kadrierung – in der Monographie wurde der

Bildausschnitt breiter und höher gewählt. Dadurch gewinnt nicht zuletzt der aus den Türmen emporsteigende Dampf an Gewicht und Präsenz. Dass die Publikationen unterschiedliche Absichten verfolgen, manifestiert sich somit auch in der Gewichtung der Abbildungen. Ästhetische Qualitäten kommen vor allem in der Reproduktion der Kunstmonographie zur Geltung. Dabei ist zu betonen, dass diese formalen Eigenschaften nicht erst durch eine Kontextualisierung im Kunstsystem etabliert werden, sondern bereits in der Fotografie selbst angelegt sind. Präzise Modulationen von Licht und Schatten, exakte Kompositionsstrukturen und manuelle Bearbeitungen der Negative sind essentielle Parameter des Arbeitsprozesses der Fotografin – unabhängig davon, ob es sich um eine Auftragsarbeit oder um freie Autorenfotografie handelt. Der qualitative Anspruch Elfriede Mejchars spiegelt sich im Gesamtwerk wider. Schließlich fertigte die Fotografin in der eigenen Dunkelkammer hochwertige Barytabzüge der Industriefotografien an, um diese im Galeriekontext zu präsentieren.

Fazit

Am Beispiel der Fotografien Heinz Cibulkas und Elfriede Mejchars konnten einige Themen reflektiert werden, die mit Fragen der Materialität und des Kontexts verknüpft sind und zentrale Problemfelder der Fotografietheorie darstellen. Es zeigt sich, dass nicht nur die Objekte selbst, sondern auch deren Entstehungszusammenhänge und die (analoge) fotografische Technik in ihrer Gesamtheit entscheidende Grundlagen für ein eingehenderes Verständnis fotografischer Werke bilden. In diesem Sinne sollte es zu den zentralen Aufgaben musealer Sammlungspräsentationen zählen, sowohl die materiellen Spezifika und die Bedingungen des Herstellungsprozesses als auch die diskursiven Bestimmungen der Fotografie auszustellen beziehungsweise sichtbar zu machen, um der produktiven Vielfalt des Mediums gerecht zu werden.

Literatur

- BARRETT, T. 1985. Photographs and Contexts. *The Journal of Aesthetic Education* 19, Nr. 3 (Herbst): 51–64.
- GEIMER, P. 2002. Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“. In: GEIMER, P. (Hg.). *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 313–341.
- HEINTZE, B. 1990. In Pursuit of a Chameleon: Early Ethnographic Photography from Angola in Context. *History in Africa* 17: 131–156.
- KEMP, W. 2006. *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*. München: Schirmer/Mosel.
- MEJCHAR, E. 2014. *Fotografie*. Weitra: Verlag Bibliothek der Provinz.
- POMIAN, K. 1998. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach.
- SOLOMON-GODEAU, A. 2002. Tunnelblick. In: WOLF, H. (Hg.). *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 334–345.
- ULENBROOK, J. 1995. *Haiku. Japanische Dreizeiler*. Stuttgart: Reclam.
- WEHDORN, M.; GEORGEACOPOL-WINISCHHOFER, U. 1984. *Baudenkmäler der Technik und Industrie in Österreich*, Bd. 1: *Wien, Niederösterreich, Burgenland*. Wien; Köln; Graz: Böhlau.
- WEHDORN, M.; GEORGEACOPOL-WINISCHHOFER, U.; ROTH, P. W. 1991. *Baudenkmäler der Technik und Industrie in Österreich*, Bd. 2: *Steiermark, Kärnten*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau.

Zum Autor

Nikolaus Kratzer studierte Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, arbeitet seit 2013 an einer Dissertation zum Thema „Fotografie und Impressionismus“ (Arbeitstitel) und ist seit 2014 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Department für Kunst und Kulturwissenschaften der Donau-Universität Krems.

Kontakt

Mag. Nikolaus Kratzer

Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften

Donau-Universität Krems

Dr.-Karl-Dorrek-Straße 30, A – 3500 Krems

nikolaus.kratzer[at]donau-uni.ac.at